

PROCEDIMIENTOS ECULTÓRICOS

**DESARROLLO Y EVOLUCIÓN DE LOS CONTENIDOS DE LA ESCULTURA.
ESCULTURA A PARTIR DE LOS AÑOS 60**

Jorge Varas

PROCEDIMIENTOS ECULTÓRICOS. Jorge Varas

Desarrollo y evolución de los contenidos de la escultura.

Escultura a partir de los años 60

La sesión de hoy la vamos a dedicar a estudiar lo que ocurre con la escultura a partir de la década de los 60 hasta comienzos del siglo XXI. Veremos de forma abreviada aquellos aspectos que desde mi condición de escultor considero más relevantes. Es probable que alguien pudiera señalar alguna omisión. Quizá la selección de autores que realizara otro ponente fuera distinta, puesto que la exposición que voy a hacer a lo mejor no tenga un carácter tan objetivo como la del historiador, sino la de un implicado directo en la temática con unos cuantos años de experiencia.

Antes de nada, quiero mencionar a dos escultores de principio de siglo fundamentales en el desarrollo posterior de la escultura, que adoptan cada uno, las dos vías que tradicionalmente en esta práctica, se han mostrado como contrapuestas o complementarias según la sensibilidad del analista. El primer escultor es el rumano Constantin Brancusi que sobresale por su revolucionaria simplificación de las formas, manteniéndose adscrito a la tradición en el uso de procedimientos y materiales. Su concepción de la escultura se sitúa en la vía, quizá más purista que considera esta práctica como sustracción de material. El otro es nuestro compatriota Julio González, escultor constructor que va incorporando elementos corpóreos de metal hasta llegar al resultado definitivo. Emplea un nuevo material propio de este siglo, el hierro, utilizando también un procedimiento nuevo como es la soldadura. Les citamos a los dos, porque representan las dos posibilidades tradicionales de construcción que nos puede ofrecer la escultura.

Ya situándonos en los años 60 tenemos que considerar a un grupo de artistas, que con la excepción de Frank Stella, se volcarán hacia la construcción de objetos tridimensionales. Todos se convirtieron en destacados miembros de " ABC " o arte mínimo. Influidos por las ideas suprematistas de Malevich, que negaban cualquier servicio del arte a un fin que no fuera el suyo

propio, así como al constructivismo de Tatlin, que rindió culto al racionalismo y a un modo de pensar matemático, que tiene su aplicación estética en la geometría y en el uso de la tecnología aplicada al arte. Estos artistas erigieron un cubo epistemológico, que se erguía como un compromiso de claridad, rigor conceptual, literalidad, y simplicidad. En oposición al expresionismo, que había sido el movimiento más significativo en los años recientes y acercándose sin embargo a Mondrian, entendían que la obra de arte debía estar perfectamente solucionada en la mente antes de su ejecución. La mente a través del arte debía imponer su orden racional sobre las cosas, negando la expresión de uno mismo. La obra de estos artistas presentará algunos rasgos estilísticos comunes: formas predominantemente rectangulares y cúbicas de las que se ha expurgado toda metáfora y significado, partes iguales entre sí, superficies repetidas o indiferenciadas, pero su objetivo sobre todo fue crear piezas de máxima inmediatez, en las que el todo fuera más importante que las partes. Además, se decidieron por el uso de materiales industriales, utilizándolos de la manera más neutral posible para no alterar su identidad específica: hierro galvanizado, acero laminado, laminas de cobre, tubos fluorescentes, cubos de plexiglás...

Serán pintores los precursores de este movimiento artístico americano. Movimiento además que, junto con el constructivismo, serán los únicos de vanguardia que utilicen la escultura como eje fundamental de sus propuestas. Ya Barnett Newman primero, y más tarde Frank Stella compañero de estudio del escultor Carl Andre, habían realizado propuestas sobre el plano anunciadoras de lo que estamos exponiendo.

Estos artistas recogerán esa parte de la herencia de Duchamp, que supone el desprecio hacia el prestigio que pudiera tener el trabajo como ingrediente esencial del arte, o actitudes como la de Moholí-Nagy que es reconocido como el primer artista que haya ejecutado una serie de pinturas telefoneando al fabricante para comunicarle las instrucciones de construcción.

Dan Flavin nacido en Nueva York en 1933 elige tubos fluorescentes estandar en razón a su neutralidad y disponibilidad y deja que sean electricistas e ingenieros quienes lleven a cabo lo que es propiamente trabajo. En 1963 cuelga en diagonal, en la pared de su taller; un solitario y único tubo fluorescente: *The diagonal of May 25 th, 1963* dedicado a Brancusi, cuya influencia será notoria en esta generación de artistas. El artista, si somos rigurosos no busca crear entornos, sino mas bien situaciones, teniendo en cuenta que no se trata de desvelar espacios ya existentes sino de habilitar lugares. En su obra *Untitled (to Dorothy and Roy Lichtenstein)* realiza una obra en la que cruza el espacio con una " cortina " de tubos fluorescentes, desde el techo hasta el suelo. " *Esta instalación es una paradoja porque el visitante ve que su entrada está prohibida por la disposición misma de los tubos luminosos* ". En 1964 inicia una serie que finalizará en 1984 dedicada al constructivita ruso V. Tatlin, en ella colocara los tubos siguiendo unas ordenaciones numéricas dadas. *Monument 7 con luz blanca fluorescente está hecha en memoria de V. Tatlin que soñaba el arte como ciencia.*



Sin embargo, Flavin se mantiene alejado de cualquier tentación tecnológica o funcional, lo que le distingue del artista ruso. " *Francamente creo que no resulta de ningún interés plantear el problema de saber si el arte en el ámbito de la luz eléctrica, podría ser también utilitario. En lo que a mi respecta no podría asimilarme al servicio público* ". La obra de Flavin es profundamente

abstracta y no materialista; esta impregnada de connotaciones espirituales, incluso religiosas, que guardan sin duda relación con sus estudios de seminario. Como consecuencia homenajeara a Guillermo de Okhaam, monje franciscano que combatía la doctrina de Tomas de Aquino, sosteniendo que la realidad existe únicamente en las cosas individuales y que los "universalismos" son solo signos abstractos.

Carl Andre (1935) comenzó haciendo esculturas verticales a partir de vigas de madera que implicaban una cierta talla. La influencia de Stella le llevo a pensar que la madera sin manipular tenía mayor interés antes de ser trabajada. " *En lugar de hacer cortes en el material, ahora uso el material como corte en el espacio* ". Elimina así el proceso de realización clásico de la escultura. Será después de 1961 cuando introdujo la disposición formal que se convertirá en su sello de identidad: la horizontalidad; a partir de entonces sus figuras abrazaran el suelo. Fue mientras navegaba cuando se le ocurrió que su escultura debería ser tan llana como el agua. Quizá el hecho de que a principios de los sesenta hubiera estado empleado como conductor de ferrocarril haya tenido también que ver con esta decisión. Esta horizontalidad apareció por primera vez en una obra titulada *Palanca* que consistía en 137 ladrillos refractarios sueltos y colocados a lo largo del suelo con una extensión de 9,15 metros. Al librarse del elemento vertical dijo: " *Lo único que estoy haciendo es poner la "Columna Infinita" de Brancusi sobre el suelo, en lugar de levantarla al cielo... La posición adosada debe discurrir a lo largo del suelo*".

Palanca aún estaba adosada a la pared, las obras de baldosas metálicas con las que comenzó a trabajar a partir de 1967 no ocuparán más que el suelo. La más compleja de sus esculturas de finales de los 60 es *37 piezas de trabajo*, que realizó para ocupar 9,14 metros cuadrados del Guggenheim. Se compone de 1296 unidades, 216 de aluminio, cobre, acero, magnesio, plomo, y zinc. Para él como bien afirmo, su escultura ideal sería una carretera y bien es cierto que sobre su obra se podría conducir un camión.



Carl Andre tiene siempre en mente la proporción de sus obras en relación con el espacio, y deja el material tal y como se encuentra en la industria. No le da ningún tratamiento, dejando que el tiempo asuma un papel finalizador de la obra; es lo que llama el "carácter inestable" de la escultura.

La utilización de distintos metales demuestra el interés de Andre hacia la gravedad, deseando que el espectador sienta las diferencias de peso entre las placas de los distintos materiales.

Donald Judd (1928-1994) consideraba su actividad artística como una alternativa a pintura y escultura. Dado que toda pintura, era para el ilusionista, la convertía en "no creíble", sin embargo en la tridimensión el espacio real se le hacía más poderoso y específico. Sus obras pretenden dejar de ser sustitutos de la realidad, siendo realidad presente. De este modo las nomino con el título de *objetos específicos*.

Los primeros *objetos específicos* serían unas tallas en madera pintada realizadas en 1963. Mas tarde en 1966 realizará las primeras cajas de plexiglás con costados metálicos a partir de los prototipos anteriores. Es de crucial



importancia el que las formas se monten en lugar de modelarlas, o fundirlas. No existen adhesivos o juntas, ni base o pedestal, de forma que la obra puede ser desmontada y almacenada con facilidad. Las esculturas se adaptan a un sencillo ordenamiento de unidades idénticas e intercambiables, dispuestas de modo repetitivo, como una cadena sin fin. A veces las cajas sobresalen de la pared, de forma que el muro, el suelo, y el techo se convierten en parte de la experiencia escultórica. La composición dependerá de los factores más predecibles, como son la repetición y la continuidad. Su cualidad de objeto, su inexpresividad y hermetismo, su aspecto impersonal e

industrial, su simplicidad, su brillantez, fuerza y escala, se hacen identificables como contenido propio, expresivo, comunicativo, y elocuente a su manera.

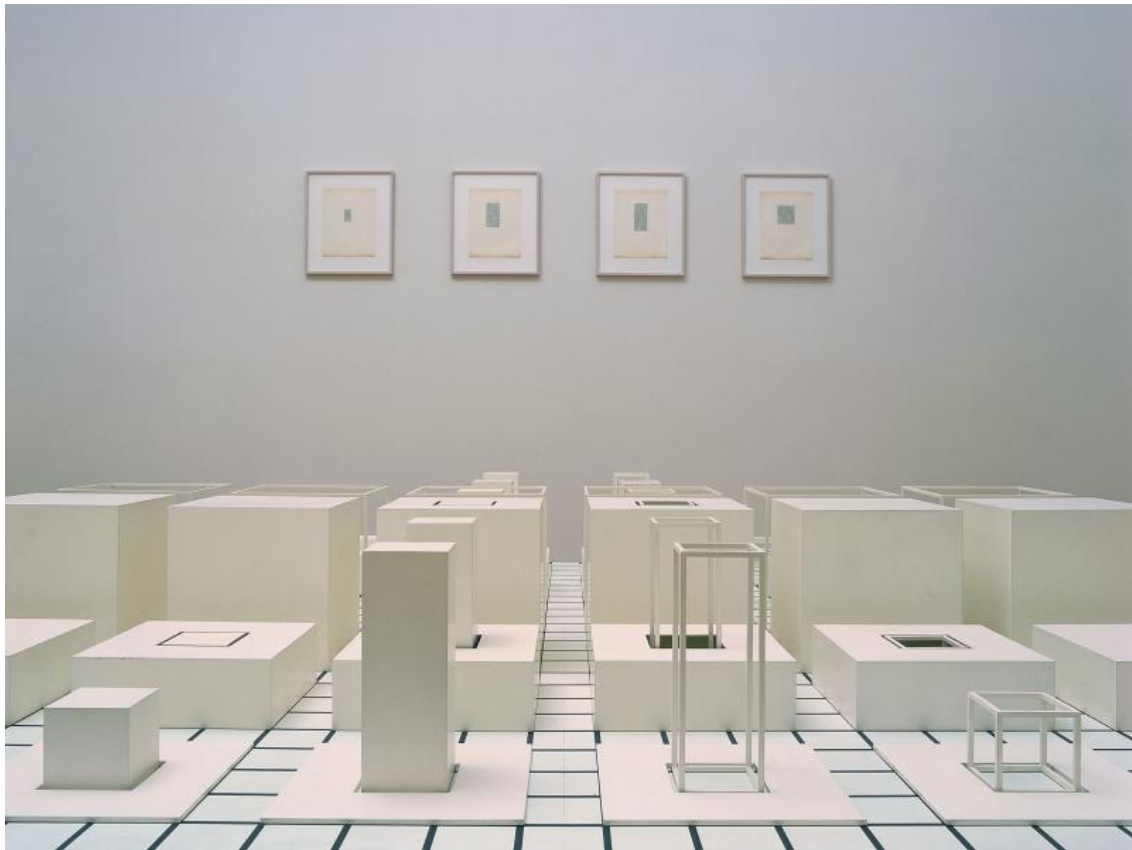
Robert Morris (1931) Estudiante de Brancusi, también se interesará por "el estado de no representación" y por suprimir la dualidad figura/fondo de la figuración. Pero frente a la totalidad buscada por Judd a base de repetición de unidades, Morris se aplicará a la idea de "todos autosuficientes", formas unitarias en sí mismas. Sus esculturas de madera contrachapada serán pintadas en gris, ya que no concibe el color en la escultura. En 1965 expuso nueve vigas iguales en forma de escuadra que, aunque eran todas idénticas, daban la impresión de formas diferentes según se colocaran. Con esta estrategia nos procura muchas percepciones distintas de lo que en realidad es una misma forma. "No es necesario que una obra tenga un montón de cosas que mirar, comparar, analizar una por una, contemplar. La cosa como un todo, sus cualidades como un todo es lo interesante". La experiencia debe ser de golpe, pretendiendo reemplazar la simultaneidad cubista por la instantaneidad fundada en la *gestalt*.

Como en todo el minimalismo, en el trabajo de Morris, la composición es un factor menos importante que la escala, la luz, el color, la superficie, la forma, o la relación con el entorno.



Sol Lewitt (1928) Sus obras no son esculturas ni pinturas, se podrían agrupar con el título de "estructuras". Este artista se apoyará en dos principios, el primero se basa en que el producto realizado es solo el producto final y tangible de una idea, y la segunda que el autor es aquel cuyo pensamiento crea la obra. El, una vez reconocido como artista encargara la realización de sus obras a empresas especializadas y en todo momento negará al arte la posibilidad de ilustrar una teoría.

Utiliza líneas horizontales y verticales, el ángulo recto, el cuadrado, el cubo, como base de producción de sus obras, sin tener en cuenta el aspecto propio del material (aluminio, madera, acero) que pintará con un esmalte blanco. " *La característica mas interesante es la de no tener relativamente ningún interés* " de ahí la elección del cubo como forma prioritaria.



El término " post-minimalismo " servirá para describir la prolongación histórica de la escultura americana a partir de este movimiento mínimo. No obstante, estos artistas seguirán produciendo una obra profundamente empírica, si bien manteniendo una postura ferozmente independiente. Se caracterizarán por un deseo a veces incluso desesperado por reinventar la forma, utilizando a menudo materiales nuevos e inesperados, la vez que se posicionan en contra de la frialdad, del orden continuo, de la racionalidad, del rigor, del fetichismo del acabado perfecto, del culto a la factura impersonal. De esta manera mantuvieron actitudes mucho más abiertas a propiciar la inclusión de otras actitudes que la crítica formalista había excluido. "Eccentric Abstraction ", "Anti-Form ", " Desmaterialización ", " Anti Ilusionismo ", " Post-Minimal ", fueron términos con los que se les intentó definir sin éxito dada la heterodoxia de sus planteamientos.

La utilización de nuevos materiales se llevó a cabo siguiendo las directrices que ofrecían sus cualidades intrínsecas, identificando acción a voluntad y prestando especial atención a las características táctiles, sensuales, rudas... de los diversos materiales. El que los materiales fueran blandos,

flexibles, duros, transparentes, opacos permitieron una manipulación de las propiedades de la materia con un resultado final que eliminó cualquier similitud con el aspecto de definitivo y perfecto acabado de la concepción del objeto artístico, que al mismo tiempo conseguían dismantelar. El uso frecuente de materiales poco habituales en la actividad escultórica les llevo a una invasión de las fronteras definitorias de las diferentes prácticas artísticas, lo que les acerco a consideraciones en este aspecto próximas al Dada o el Surrealismo. Llevaron algunos, la posibilidad de expresión de la subjetividad del artista a través del *automatismo del Surrealismo* y el *Expresionismo Abstracto, al campo objetual*, evidenciando voluntariamente las propiedades físicas así como la presencia del propio "hacer" del artista.

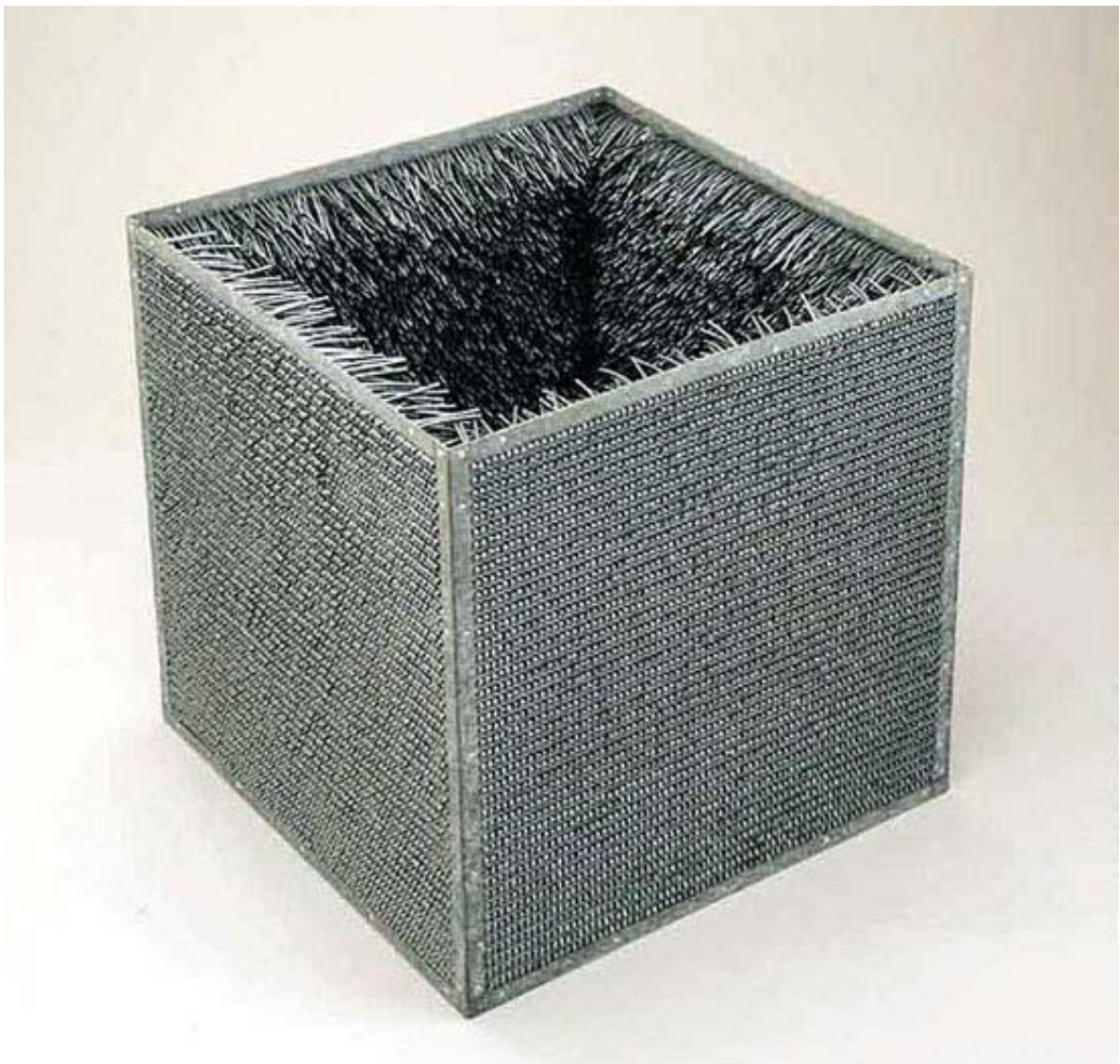
Robert Smithson (1938- 1973) Junto con Eva Hesse se ocupara de personalizar las estructuras seriadas de algunos minimalistas. Smithson sentó las bases de lo que ahora se llama escultura "específica de un lugar", dirigiéndose ambiciosamente a un público amplio a través de la recuperación de lo abandonado, lo despojado y lo anti-escénico. Su obra trágicamente interrumpida por su muerte en 1973, abarca tres de las principales corrientes de su época: el *mínimal art* en virtud de su temprano uso de la estructura modular y repetida; los aspectos desmaterializados del *arte conceptual* en virtud de sus bases intelectuales y ecológicas; y lo que entonces se llamaba *anti-forma* en virtud del uso del amontonado, el vertido, y el apilado. Como artista se resistió en gran medida a las tendencias reductivistas de sus antecesores, alejándose del objeto discreto a través de la noción de la "escultura como lugar". Reconociendo la naturaleza transitoria de la materia, se aventurará en buscar emplazamientos distintos a la galería y la institución para desarrollar su trabajo. Su obra se inspira en todo momento en el movimiento fluctuante, hacia la periferia y de vuelta al centro, y por una serie de oposiciones aparentemente antitéticas que se hacen recurrentes, transformadas por su imaginación de gran riqueza asociativa y dialéctica: realidad-ilusión, integración- desintegración, creación- destrucción, fragmento-conjunto, aquí-allí, Site, Nonsite, abierto- cerrado, claro-turbio... Abrazará y aceptará el cambio y la decadencia de las cosas, dada su inevitabilidad constitutiva de realidad, instándonos no solo a aceptar la situación

entrópica”, sino también a “ aprender a incorporar aquellas cosas que parecen feas “. El mundo racional del orden se encara con ese otro mundo del caos y la catástrofe. Donde quiera que hubiera un límite, el intentaba ponerlo a prueba; donde quiera que hubiera una frontera el intentaba salvarla.



Eva Hesse (1936-1970) Frente a los artistas de la generación anterior, celebró el carácter artesanal y por tanto biográfico de toda escultura. Como Smithson murió joven, pero esta artista no retrocedió a la hora de postular las connotaciones feministas de su obra. Trabaja con una variedad de materiales sintéticos duros y blandos: fibra de vidrio transparente vaciada, látex cretáceo blanco o marrón, plásticos, cuerda anudada, alambre enmarañado. De modo minucioso, pero sorprendente, moldea materiales incongruentes, haciendo de sus propiedades formales casi contradicciones internas. La geometría parece desintegrarse, abandonando las formalizaciones de precisión, modula de un modo caprichoso y desconcertante. También a menudo su obra ofrecía un sentido del humor irónico y autocrítico. Hesse a diferencia de otros escultores, encontró en una

repetición sutil, el vehículo que le permitía desviar sus módulos de la norma esperada, al colocarlos en un contexto para el que las expectativas eran bien distintas. Artista instalada en el absurdo, como consecuencia de una juventud angustiada " *mi actitud hacia el arte es sumamente abierta. No es en absoluto conservadora: nada más que libertad y voluntad de trabajar. Realmente ando sobre el filo... El arte y el trabajo y el arte y la vida están relacionados y toda mi vida ha sido absurda...absurdo es la palabra clave* ". Quería trabajar contra toda norma, ella decía y hacía lo que muchos escrupulosamente reprimían. Era respetada por seguir procesos y exploraciones opuestas a las tendencias reinantes, porque los resultados eran claramente genuinos. Su verdadera ambición era invocar " *aquello que no se conoce, ni se piensa, ni se ve, ni se toca, pero que realmente no es y es* ", lo cual después de todo es el verdadero problema de todo arte.



Richard Serra (1939) La escultura de Serra con su escrupulosa atención a las propiedades físicas de los materiales y su riguroso testimonio de los procedimientos de su propia elaboración, es indudablemente hostil al ilusionismo. El " corte " será una de sus principales preocupaciones, uniendo materiales al mismo tiempo que los divide físicamente. De esta forma plantea un uso particular y personal de la línea. El corte crea una frontera, pero además da fe de un primer nivel de coherencia como condición previa del significado. Este escultor contrarrestará la abstracción formal con la realidad de las presiones físicas de la obra. Las enseñanzas de Serra son un análisis elementalista de las propiedades físicas de los materiales. A diferencia de otros escultores como Andre que se preocupan por la superficie inerte de los materiales, Serra lo hace por su potencial estructural intrínseco. Serra, en sus primeras obras, está interesado por los componentes elementales y los procesos de la construcción, en contraposición a la expresión visual o de cualquier otro tipo de juego de palabras elegantemente formulado. El impulso de la obra procede de la simple proposición de una forma verbal: enrollar,

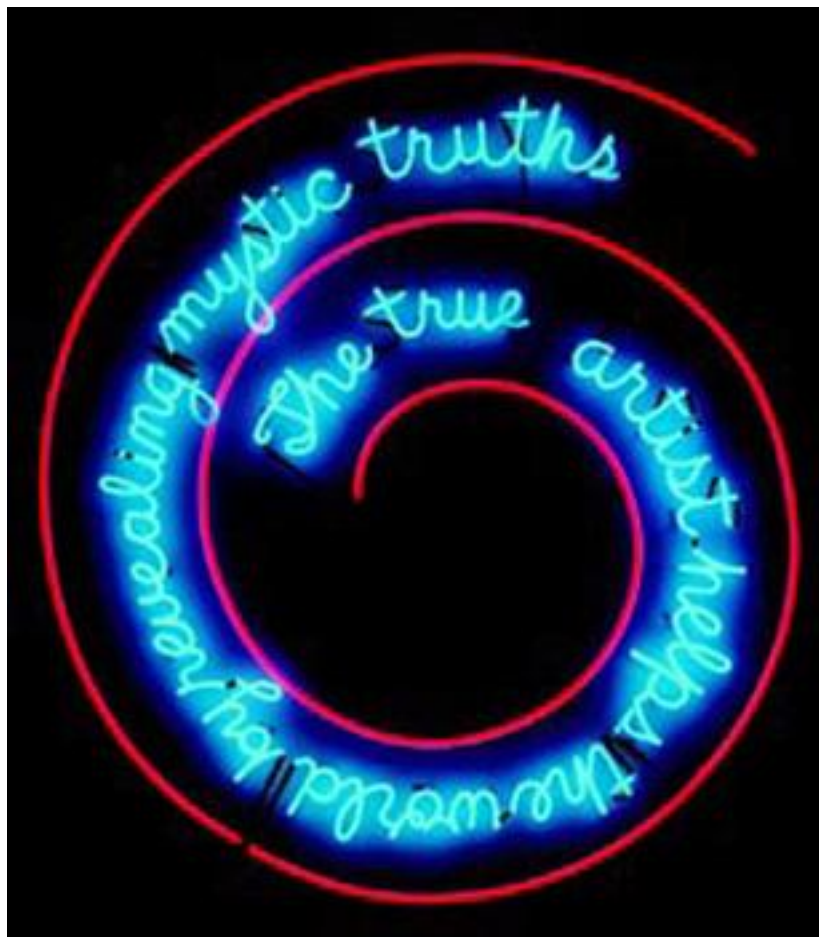


desbastar, aplastar...Se interesa por el problema de lo que pueden lograr las propiedades escultóricas. Son problemas de naturaleza estructural. En este tipo de trabajo se subraya que todos los sistemas -asumidos o recibidos- lingüísticos, estéticos, perceptuales, formales pueden ser demolidos. La demolición forma parte del contexto en la misma medida que la estructuración del experimento. A través de la evocación del proceso de producción y de la insistencia del valor ineludible de la percepción sensorial directa, formula una crítica del idealismo implícito en lo moderno. Nos hallamos ante la estrategia de un materialista, que reafirma la significación del trabajo humano como elemento constitutivo de realidad. La finalidad de las intervenciones de Serra, no es la representación sino la redefinición, es la preservación de la obra ante cualquier función decorativa.

Bruce Nauman (1941) Desde sus comienzos, la obra de Nauman ha eludido definiciones fáciles basadas en el formato, el estilo, o el contenido. Aunque comenzó como pintor, enseguida hizo de la escultura la piedra angular de su trabajo, ampliando el medio al producir montajes escultóricos animados por lenguajes escritos y hablados, películas, video, interpretación, y danza. Este trabajo ha oscilado entre entornos que incluían una enorme profusión de materiales no-artísticos, hasta montajes carentes de todo objeto, cuyo único contenido consistía en reacciones e insinuaciones perceptivas y sociológicas.

Aunque la naturaleza provocadora de sus obras nos recuerda a un iconoclasta, de joven escudriñó la historia del arte buscándole un sentido. Existe en su trabajo un compromiso intelectual con el arte en cuanto tarea de investigación, así como una decidida entrega a los enunciados éticos y morales del arte. Nauman es firme creyente en el valor del trabajo. Esta ética del trabajo se ha convertido en un poderoso compromiso político. La escala humana, y la evocación de su propio cuerpo, constituyen el punto de partida de sus primeras esculturas. En lugar de hacer objetos duraderos en yeso o bronce, se centro en el proceso mismo estudiando la venerable tradición del fundido, desafiando con los resultados obtenidos a la tradición escultórica en casi todos los aspectos. A sus obras, construidas de manera informal con materiales no artísticos, se les suma su presentación despreocupada y poco

convencional, lo que las sitúan en las antípodas de la historia del medio en el que se desenvuelve. Los títulos descriptivos y elaborados, como " *un molde del espacio que hay bajo mi silla* " o " *el verdadero artista ayuda al mundo revelando verdades místicas* " explican el deseo de llenar la obra de ideas, utilizando el lenguaje como una posibilidad mas de enriquecer y complicar su obra. Artista que continuamente se cuestiona a si mismo y que apuesta por la búsqueda de la autenticidad. Podríamos concluir con esta cita propia: *¿Que es lo que hace un artista cuando se queda solo en el estudio? Mi conclusión fue que si yo era un artista y yo estaba en el estudio, entonces todo lo que estuviera haciendo en el estudio debería ser arte... A partir de este punto el arte se convirtió más en una actividad y menos en un producto* ".



Joel Shapiro (1941) Su obra esta fundamentada por los rasgos físicos de la obra, intentando vincular la experiencia artística con la experiencia del mundo real. En un principio Shapiro se resiste a trabajar a gran escala,

definiendo sus obras en el pequeño formato, y en contraposición a las de otros autores de esta época no implican repetición, lo que le aparta de cualquier intento de sistematización. Existe sin embargo en su trabajo, una inquietud por la muestra de determinados elementos autobiográficos, así como por el uso de formas arquetípicas. Esta preocupación, le lleva a reducir las formas naturales al arquetipo para evitar establecer una distinción entre lo figurativo y lo abstracto. Se le puede relacionar con Serra, por que aunque utilizando diferentes recursos, en ambos es fundamental el impacto que produce al espectador el lugar en el que se sitúa la obra. Estas piezas mínimas constituyen una repulsa de la tradición que sigue la línea monumentalista del XIX.



Joseph Beuys (1921-1986) fue uno de los artistas alemanes más conocidos, pero también más controvertidos de la posguerra. Sus obras y acciones fueron revulsivos llamados a la reflexión. Para Beuys, "todo ser humano es un artista", y cada acción, una obra de arte. Con esa concepción ampliada del arte despertó revuelo y desató debates en todo el mundo. Las obras de arte eran para Beuys tan efímeras como la vida. Por ello nunca quiso crear obras para la eternidad, sino dar impulsos para la reflexión. Sus materiales



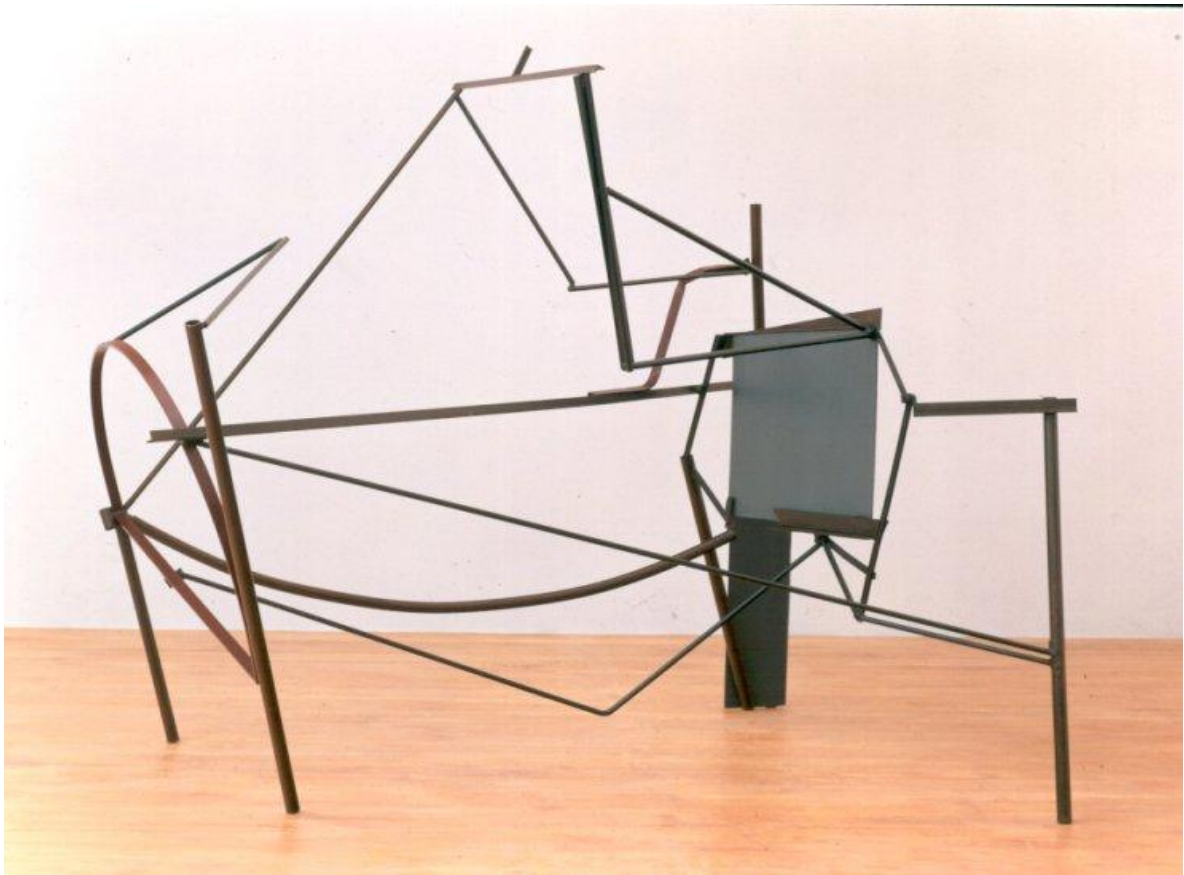
preferidos fueron la grasa y el fieltro. En 1943, su avión Stuka es derribado sobre Crimea, Beuys sufre graves heridas, pero sobrevive. Un grupo de nómadas tártaros lo encuentra inconsciente, y lo salva de la muerte segura untando sus heridas con grasa animal y protegiéndole del frío con fieltro: una experiencia que marcaría el resto de su vida, como relata en su autobiografía. Beuys tomó elementos mitológicos, filosóficos, médicos y religiosos en su intento utópico de ayudar a crear una sociedad más humana. Muchos de sus dibujos, plásticas, acciones y conferencias contienen referencias al mundo de la medicina, tanto popular como académica. En su último periodo creativo, Beuys también analizó intensamente el chamanismo, que para el artista es una filosofía natural que evoca un mundo originario en el que todos los seres viven en armonía. En ese sentido, Beuys fue un adelantado de su tiempo, ya que veía en el chamanismo un enfoque médico integral, que armoniza a todo el ser: su cuerpo, su espíritu y su alma. La consecuencia más importante de estas concepciones, es el desplazamiento del centro de interés creativo. Beuys no buscaba producir objetos, "obras", sino acciones. Beuys ambiciona la condición del nómada. En el reino del hombre urbano sedentario, quiere ser desplazamiento continuo. Lo nómada es la existencia en un lugar que es camino hacia todos los lugares, es goce del movimiento; es proyección hacia el volumen completo del espacio. Los objetos de Beuys no son "autónomos":

forman parte de un circuito comunicativo que se despliega en las acciones en que son utilizados. Después, se convierten en signos, o "documentos" según la expresión del propio Beuys, depositarios de la memoria de dichas acciones.

Entre los años setenta y ochenta el Reino Unido producirá una escultura que considero de gran interés por la calidad de los resultados obtenidos. Esta escultura compartía algunas características comunes: la importancia de las consideraciones estructurales, la manipulación abierta del espacio en lugar de moldear formas cerradas y sólidas, el proceso de relacionar elementos separados en un todo articulado, la interacción de una amplia gama de elementos estructurales, la abstinencia de la retórica y el gesto grandilocuente, y la intimidad del detalle. Serán mayoritariamente piezas además en las que lo visual se imponga a lo táctil, que fundaran su existencia en el ensamblaje o collage. Pero surge en ellas una novedad con respecto al arte más formalista americano, es la evidencia de la aparición de rasgos metafóricos aun en las formas más literales. Se derivará por tanto hacia lecturas más subjetivas de los objetos. Como consecuencia, estos artistas aproximarán el contenido a la forma, el concepto y el material, disponiéndose a expresar con sustancias materiales los problemas de la representación que anteriormente se mantenían " *en abstracto* ". Los artistas propondrán una lectura de sus obras alejándonos del mundo de lo conocido. Intentaran el extrañamiento para así fortalecer la presencia de su obra como objeto y para ganar la posibilidad de objetividad, esencia de cualquier proceso perceptivo. Fueron capaces estos artistas de romper con los esteticismos reduccionistas o formalistas mediante la introducción de una subjetividad radical. Para poder sobrevivir también el arte debe ser exótico y extraño, provocando la especulación en el espectador, la experiencia de un objeto más allá del sujeto.

Anthony Caro (1924) Caro ha sido el instigador de una ortodoxia formalista en la escultura británica conservadora del interés por el contenido humanista – la construcción de gestos expresivos- y por las lecciones que la pintura ha impartido a la escultura, especialmente el cubismo y el

expresionismo abstracto. Caro siguiendo la forma constructiva de forma similar a Julio González, se interesará en las relaciones entre parte y parte, en la construcción de una sintaxis expresiva con el vocabulario de los objetos encontrados. Su apoyo en la concepción pictórica de la escultura, no significa que esta sea un ente bi-dimensional disfrazado de tres dimensiones, ni que solamente tenga una vista "correcta", sino, sencillamente que desde cualquier ángulo se pueden contraponer las partes de una manera que resultaría imposible si la obra fuera un volumen sólido. Merece llamar la atención -y se nos hace imposible de nuevo no pensar en González- en la manera que tiene de utilizar los materiales de desecho que guardan relación intrínseca con la escala humana. Las tuercas y tornillos funcionan como "mangos" que templan la escala de la escultura para que corresponda a un objeto que podemos asir o manipular, añadiéndole además un sentido de realidad. Una de las analogías favoritas de este artista es la música, su compañera constante cuando trabaja.



Richard Long (1945) Utiliza la geometría como uno de los diversos signos de la presencia del hombre en el seno de la naturaleza. Pero no es la mirada romántica, plagada de sentimentalismo y nostalgia la que aplica, sino que atendiendo a " la forma, la materia, el espacio y el tiempo del mundo " intenta imaginar cómo podría ser concebido por una persona que funciona al máximo de sus facultades. Su obra trata casi siempre de lugares no urbanos, pues le resulta mas fácil dejar evanescentes marcas sobre un paisaje limpio, que sobre uno que ya está cargado con los signos de otros seres humanos. Quizá Long al definirse como " *modernista* "; pretenda compartir con los modernistas cierto idealismo sobre el lugar que debe ocupar el hombre en el mundo, potenciando virtudes como entereza, armonía, respeto, u orden. Sus esculturas de pizarras puestas sobre el suelo muestran, por su moderación geométrica, una fuerza y una solidez que nada tienen que ver con la autoexpresión. Son signos abstractos sencillos que conducen directamente al espectador hacia la obra y hacia sus propias percepciones y experiencias. Cada una de sus formas posee su propio sentido del espacio, y cada cual requiere su propio tiempo para poder ser observadas. " Mi arte es la esencia de mi experiencia, no su representación ".

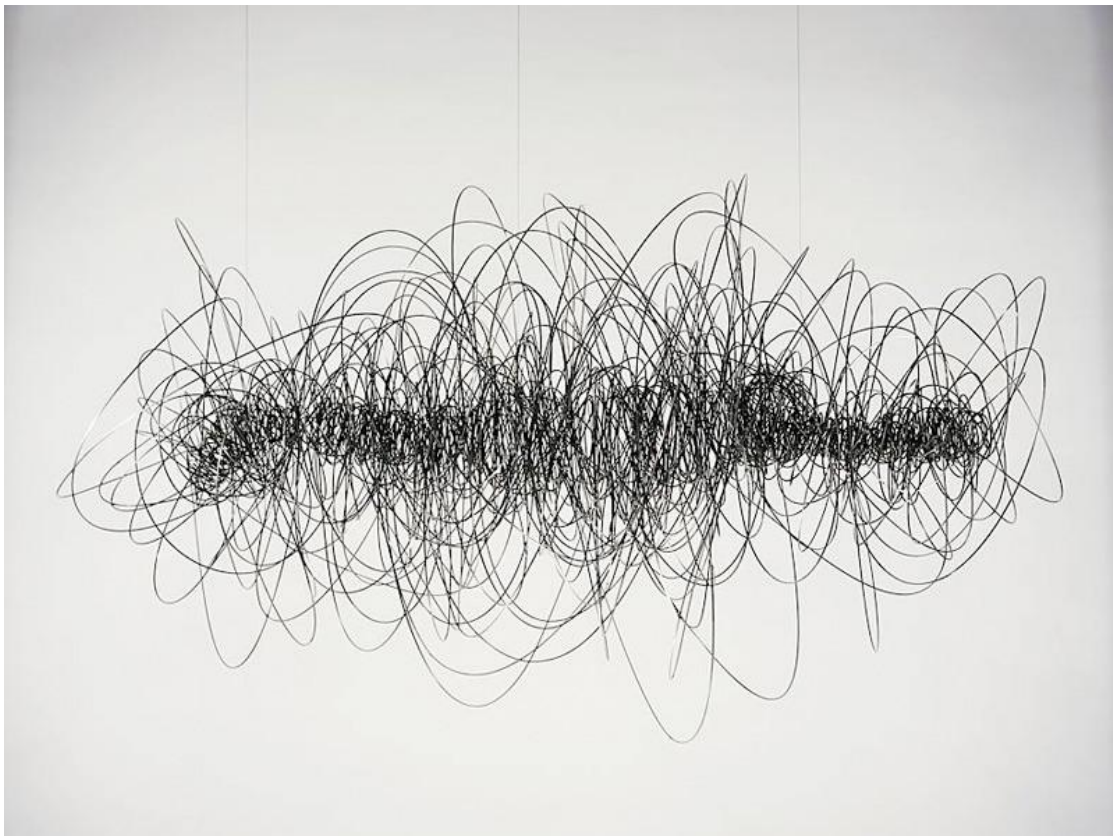


Barry Flanagan (1941) En la obra de Flanagan se combina un profundo romanticismo con la fascinación y el respeto a los materiales en sí mismos. " La obra respeta y refleja su modo de ser hechura y pide ser descifrada por el instinto humano mediante la metáfora, el humor, y el lenguaje de la forma ". Flanagan concebirá la escultura, enfrentada a la pintura, pero además por

encima de ella, por la mayor versatilidad de sus posibilidades constructivas. "Con escultura tienes la posibilidad de trabajar con materiales y con el mundo físico, inventando tus propias organizaciones ". A la vez muestra su despreocupación por definir la actividad que esta realizando, ya que su pretensión se concibe como " inventos visuales y materiales " Su heterodoxia hace que revisando su trayectoria nos pueda parecer que su trabajo ha sido realizado por varios autores, como consecuencia de la diversidad de estilos y de usos de materiales. Sin embargo, cuando en los años 80 encontró la liebre como motivo casi exclusivo de su obra, la convirtió con su ironía y su aspecto lúdico en marca de fábrica de la casa. La mitología china dice que la liebre es el único habitante de la luna, y que representa la inmortalidad. Los japoneses la identifican con el talento. Pero para el escultor los mitos son más cercanos, serán las cacerías europeas, las que le lleven a asociar este animal con la libertad del perseguir. En este perseguir se simboliza el propio proceso creador. Con los años este escultor ira acercándose más al clasicismo en cuanto a los procedimientos utilizados, comenzara a tallar la piedra y a conocer en profundidad los procedimientos del modelado y fundido del bronce, pronunciando su preferencia por estos.



Antony Gormley (1950) En la obra de este artista se afronta también una crítica de su entorno material, pero ha demostrado además una creciente preocupación por mostrar sentimientos, dirigiendo nuestra atención a las cualidades internas de las personas y las cosas. Le preocupa la esencia de la apariencia o como llegar a la esencia por medio de las apariencias cambiantes. Su empeño es localizar nuestros sentimientos más verdaderos en el interior de nuestros entes físicos, lo que le permite asumir una visión de la naturaleza humana, que atraviesa las diferencias culturales y toda la superestructura del simbolismo que forma parte de nuestra construcción mental. Por eso su obra es sencilla y directa, pragmática en grado sumo y optimista en cuanto a sus implicaciones frente a la humanidad. El uso del cuerpo humano es consecuencia de su crítica a la aplicación que se hizo del arte americano en Europa, a partir de finales de los 50, lo que le lleva a recuperar una tradición de nuestro continente. Para el su trabajo es ante todo "identificar un espacio humano en el espacio", creando un lugar, libre de conocimiento, que pueda ser experimentado en libertad".



Tony Cragg (1949) Hay algo enternecedor en la forma en que a veces Tony Cragg utiliza materiales contrastantes (aluminio, madera, plástico, tuberías de PVC...), el uso enfrentado entre materiales de uso humano y otros de procedencia industrial y estandarizada. *Gran Bretaña vista desde el norte* es una muestra del ilusionismo en dos instancias, ya que la representación de un mapa, lo que de por sí es una conceptualización, es un autorretrato de una serie hecha con objetos de plástico que conforman un mural. También podría ser un comentario sobre la ideología del nacionalismo, fomentado por los gobiernos, y que establece fronteras que los gigantes económicos multinacionales (con cuyos productos está hecha esta obra) no reconocen. Aunque es un autorretrato, no es nada autoexpresiva. Este escultor se define como un materialista radical no concibiendo la existencia fuera de lo material. " Yo estoy hecho de materia, tu estas hecho de materia, ellos están hechos de materia. Nuestra inteligencia, nuestras emociones, nuestro cerebro, son fantásticas formas de lo material ". Trabaja con los dones de la materia. Se le considera uno de los escultores contemporáneos más importantes, un verdadero especialista a la hora de darle formas nuevas a la materia. Como pocos, dicen los que admiran su trabajo, Tony Cragg es capaz de ver, en lo profundo de la materia, sus más sutiles y monumentales cualidades.



Convencido de que el arte es un complemento y una ampliación de la ciencia, ya que ésta carece de imágenes visualmente comprensibles, Cragg, como él mismo ha indicado en más de una ocasión, busca asociaciones, imágenes y símbolos que le permitan ir construyendo un vocabulario como reacción ante el mundo que ve y la naturaleza que le rodea, persuadido, a su vez, de que podrían acabar funcionando como modelos mentales. Ajeno a los aspectos pedagógicos del arte, la obra de Cragg se caracteriza por la intensidad y el ritmo, y en ella destacan como elementos principales la

imagen, los materiales y los objetos. Observando su producción, se advierte que a él le interesan los objetos fabricados por el hombre, vestigios de una civilización que pone de manifiesto la fractura con el medio natural. Influido, entre otros, por Newton, Leonardo, Duchamp, Giotto y Beuys, Tony Cragg considera el campo de actuación en el que se desenvuelve el artista una sutil mezcla de objetividad, irracionalidad y subjetividad.

Anish Kapoor (1954) se ocupara de los estados de emoción que puede provocar el objeto estético, incluso persiguiendo un éxtasis en el que no cabrían los objetos cotidianos. Trata su trabajo sobre los estados de la existencia, en su caso un estado de aspiración ideal que puede estar relacionado con el éxtasis religioso. Ha adoptado un enfoque en el cual las formas físicas se convierten en analogías de las realidades transcendentales. En sus primeras obras, aplicaba polvo de tiza sobre una forma específica para colorear la superficie. La obra se deshacía al ser tocada, por lo que tenía una vida limitada al lugar de construcción. Aunque en la actualidad su obra ha adquirido una permanencia estructural, en la fragilidad o sensibilidad dada a las superficies, preserva el tabú de ser tocado propio de lo sagrado. La idea de unicidad es de trascendental importancia y aunque no tiene ningún simbolismo específico respecto a los colores, admite que ha ido generando el mismo una convención propia. *“ el rojo es el centro...el azul es la parte divina*



del rojo y el amarillo es la parte pasional del rojo ”. Es consciente de que desea “ moderar ” el simbolismo de su obra para poner el acento en su ambición principal: aportar una sensación de vitalidad, de trascendencia, a las cosas. Esta trascendencia la encontrará en las construcciones que se fundamentan en la religiosidad, en ellas ve metáforas poderosas para nuestro cuerpo y nuestro sentido de lo interior. Porque estos lugares pueden llegar a ser sitios “ aparte “. En estos momentos a través de la más

rotunda y monumental presencia física, a través del objeto escultórico como una entidad material densa y opaca, se nos habla de lo inmaterial, de la espiritualidad del ser, del interior más profundo del sujeto, de una fuerza y un magma primordial incandescente y volátil que se remonta al principio de los tiempos.

Richard Deacon (1949) ha sido claramente influenciado por la "ortodoxia" formalista al uso en los años 70, lo que le llevará como reacción a crear obras representativas y ambientales. En él existe un interés positivo en los procesos y los materiales, proveniente de esta misma enseñanza formalista, que enriquece para sacar provecho también de su contenido poético y metafórico. Al contrario que Kapoor que intenta ocultar las huellas de "fabricación" por considerarlas un estorbo para la trayectoria que busca entre el ahora y el siempre. Deacon se deleita con la persistencia de los materiales, mostrando e incidiendo en los procesos de fabricación. Su obra es poética atendiendo al significado de "fabricación". Las esculturas de este artista son fuertemente asociativas, evitando hacer referencias totalizadoras del cuerpo. Modifica la escala de sus obras (son mayores, o menores, pero no del tamaño natural) dejándolas generalmente como estructuras abiertas. Al principio nos relacionamos con ellas como objetos abstractos, aunque con el tiempo se hace patente su equivalencia poética con los órganos humanos o con criaturas biomorfas. Sus títulos: *Haciéndose el ciego*, *Para quienes tienen oídos*, *El corazón está en su sitio*, nos pueden dar claves para su interpretación, pues esta referencia a los órganos de los sentidos y de los sentimientos, es prueba de que Deacon está muy interesado por el mundo material de aquí y ahora, así como en los ordenes simbólicos del habla, la música, o la analogía visual. Como en la poesía de Rilke usará las imágenes como medios para el reconocimiento de lo trascendental en el seno del objeto material, y el móvil principal consistirá en la síntesis de "esto" y "aquello". La descripción que hace de su método de trabajo es a la vez una declaración sobre su posición filosófica: no quiere que nada sea misterioso, que nada quede oculto. La forma en que están hechas sus obras es transparente y prosaica. Lo mismo sucede con su significado. La escultura está abierta. El viento la puede atravesar. Podemos finalizar, señalando su deseo por crear imágenes

totalizadoras que dominen sobre la relación de las partes entre sí. Esto lo logra agrandando la escala, o proliferando los detalles.



Louis Bourgeois (1911) -dama auténticamente subversiva- fabricante de grandes arañas a las que llama Mamá o de penes erectos de medio metro a los que bautiza Fillette (chiquilla o muchachita). En verdad, desde que se fue a vivir a los Estados Unidos en 1938, al casarse con el historiador de arte Robert

Goldwater, Louise Bourgeois hizo todo lo contraindicado para alcanzar la fama: trabajó a solas, no trató de tener prensa, se mantuvo al margen de modas, escuelas, y corrientes. Por supuesto que en esas décadas –los '40, los '50, los '60, los '70–, hubo gente conocedora de su arte personalísimo y a menudo polémico. Bourgeois veía la identidad femenina cargando con el lastre del hogar, sin rasgos completamente propios, con la cabeza de la mujer metida en el edificio. “ Tenía la sensación de que la escena artística pertenecía a los hombres y de que yo estaba, en cierto sentido, invadiendo sus dominios. Por eso, hacía las obras y las escondía. Aunque nunca destruí ninguna, he guardado cada pieza. Hoy estoy haciendo un esfuerzo por cambiar”. En su libro *Destrucción del padre/Reconstrucción del padre*, perseguía la destrucción del padre para exorcizar el miedo, “ me daba mucho miedo cuando en la mesa del comedor mi padre no dejaba de alardear, se jactaba una y otra vez de sus logros. Y cuanto más grande pretendía volver su figura, más insignificantes nos sentíamos sus hijos. Mi fantasía era: lo agarrábamos con mis hermanos, lo poníamos sobre la mesa, lo troceábamos y lo devorábamos... “. Cuando en 1990, ya famosa y solicitada por muestras internacionales y museos del mundo, Robert Mapplethorpe quiso retratarla en su estudio, ella se presentó sin maquillaje, con sus canas y su Fillette de látex bajo el brazo, con ese aire de señora mayor entre pícara e inocente que permaneció en la foto. “Elegí a Fillette porque sabía que si sujetaba y mecía esta escultura me iba a sentir más cómoda”, explicó luego con toda naturalidad. “El falo es un objeto donde proyecto mi ternura. Esta pieza trata de la vulnerabilidad y de la protección. Tengo una familia de cuatro varones, también supe cuidar a mi hermano menor. Y aunque siento que el falo necesita de mi protección, eso no significa que deje de tenerle cierto miedo...”. Así es Louise Bourgeois, una resentida (en el sentido de tener sentimientos de pesar o de enojo por algo) que ha sublimado sus traumas de infancia en el arte, hasta haber llegado a sentirse una especie de asesina en su taller. Reconoce que no practica un feminismo militante, sólo simpatizante, que se expresa en el profundo interés por todo lo que hacen las mujeres, “pero sin dejar de ser una solitaria empedernida”. Entre los trabajos de la última década –Esferas de cristal y manos, El arco de la histeria, Habitaciones rojas, Celdas– se destacan las arañas descomunales, que identifica con la madre

que provee seguridad, una de las cuales está en la Tate Gallery de Londres. Estas arañas tienen algo de aguja que repara los daños y recompone el mundo. Y para Bourgeois, representan la madre, la casa por antonomasia, la que protege y mantiene alejados a los merodeadores indiscretos".



Martin Puryear (1941) La belleza tan impactante, así como su acabado tan preciosista han sido en la obra de este artista, aunque resulte paradójico, un impedimento en su reconocimiento público. Su obra, es ante todo, una seria y original exploración sobre la identidad basada en la asunción de las propias contradicciones individuales y en la necesidad de asumir la tolerancia. Tiene que ver con la tradición abstracta orgánica iniciada por Brancusi, esto también le puede haber perjudicado en relación con los que están

acostumbrados a un arte norteamericano mucho mas agresivo y directo, así como desinteresado en relación a manifestaciones artísticas ajenas. Ha desarrollado un trabajo sin prisas, su formación fue larga, compleja, y cosmopolita. Sus obras también han requerido procesos de elaboración lento, en los que el artista participa de principio a fin. Martin Puryear se ha declarado el mismo un inconformista: " *siempre he seguido mi propio camino. Nunca quise formar parte de un grupo, de una minoría militante* ". Después de sus estudios universitarios, decide irse a vivir y trabajar en Sierra Leona, donde aprende técnicas artesanales con los artesanos de este país, lo que le lleva a convencerse de que uno solo es artista cuando domina la técnica utilizada. Es a finales de los años 60, cuando recibirá la influencia del arte americano. Puryear es un escultor postminimalista, pero en su obra se observa un interés por la dedicación a unas técnicas inusuales en el arte actual, como son la atención a los materiales y los procesos creativos con los que trabaja. El espacio simbólico en el que se mueve este artista nos lleva a movernos con cautela, ya que estamos hablando de un artista abstracto. En cualquier caso, utiliza formas voluntariamente sugerentes, situadas en la frontera entre la naturaleza y la cultura, recordando utensilios cuya función es sugerida pero no



identificable, o también animales y formas orgánicas. La forma esta descrita por su estructura y por su superficie, son obras asimétricas y vacías, que se nos ofrecen como refugios. La madera es su material predilecto, eligiendo el tipo de madera en función de sus cualidades físicas y mecánicas. El color también lo tiene en cuenta, llegando a pintarlas en algunas

ocasiones. Virtuoso de las técnicas de ensamblaje y ebanistería, hace que su precisión nos haga olvidar dichas técnicas.